

***Studia theodisca***

An international journal devoted to the study  
of German culture and literature

Published annually in the autumn

***ISSN 1593-2478***

Editor: Fausto Cercignani

Electronic Edition (2011) of Vol. XVII (2010)

***Studia theodisca***

Founded in 1994

Published in print between 1994 and 2010 (vols. I-XVII)

On line since 2011 under <http://riviste.unimi.it>

Online volumes are licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License](#).

The background image of the cover is elaborated  
from the original of Georg Büchner's "Woyzeck" (F4-2v).

# Studia theodisca XVII

Walter Benjamin • Herta Müller • Elfriede Jelinek • Georg Büchner  
Adalbert Stifter • Franz Grillparzer • Andreas Eschbach  
Bertolt Brecht • Thomas Bernhard • Gotthold Ephraim Lessing  
Salomon Gessner • Christian Ludwig von Hagedorn

edidit

Fausto Cercignani

## Indice dei saggi

Jürgen Hillesheim – <i>Apokalypse und Formen Epischen Theaters: Karl Kraus und Brecht</i>	p. 9
Paola Bozzi – <i>La pressione dell'esperienza costringe il linguaggio alla poesia: fatti, finzione, autofinzionalità e surfinzionalità nell'opera di Herta Müller</i>	p. 35
Magdalena Sutarzewicz und Dominika Hadasz – <i>Zwischen Perversion und Musik. Erika Kobut im Wonne der Leidenschaft</i>	p. 55
Fausto Cercignani – <i>Teoria e prassi poetica in Georg Büchner</i>	p. 69
Clemens Götze – <i>Erinnerungsmodi in Dramen von Elfriede Jelinek und Thomas Bernhard</i>	p. 101
Maurizio Pirro – <i>Note sulla rappresentazione del movimento nella letteratura tedesca del Settecento</i>	p. 137
Ester Saletta – <i>Hybridität als futuristische biotechnologische Gender-Konstruktion im Werk Andreas Eschbachs</i>	p. 151
Nicola Ribatti – <i>Lingua del paradiso e lingua borghese. Note in margine ad alcuni testi di Walter Benjamin</i>	p. 165

Jürgen Hillesheim  
(Augsburg)

*Apokalypse und Formen Epischen Theaters*  
*Karl Kraus und Brecht*

*1. Kraus und Brecht in der Forschung: Gegensätzlichkeiten und Entsprechungen*

Theo Buck fordert, sich endlich Brechts Sicht, der Kraus 1934 als «ersten Schriftsteller unserer Zeit»<sup>1</sup> bezeichnete, anzuschließen: «Man muß Brecht lediglich darin korrigieren, daß Karl Kraus zwar nicht unbedingt als «der erste Schriftsteller» seiner Zeit gesehen zu werden braucht»<sup>2</sup>. Dies mag Anlass sein, einen längst überfälligen genaueren Blick auf *Die letzten Tage der Menschheit* und den jungen Brecht zu werfen. Unterschiede wie Gemeinsamkeiten wurden bisher stets nur schlaglichtartig formuliert und beschrieben. Dabei erschließen sich Zusammenhänge, die, bei aller Abgrenzung seitens des «Stückeschreibers», von großer Relevanz für die Entstehung des «epischen Theaters» sind; zu einer Zeit, in der Brechts Beschäftigung mit der marxistischen Gesellschaftstheorie noch ausstand.

Die Wertschätzung, die Kraus Brecht zuteil werden ließ, ist seit langem ausführlich dokumentiert und beschrieben: Kraus' Attacken gegen Brecht Mitte der zwanziger Jahre beruhten teilweise auf Missverständnissen, teilweise auf Unkenntnis seines Werkes. Zunächst galt Brecht Kraus als Relikt aus dem Expressionismus, sein gemeinsames Auftreten mit Arnolt Bronnen und die gewollt stabreimende parallele Verwendung derer Vornamen als einer Art «Label» berührten ihn peinlich. Kurze Zeit später schließlich fungierte Brecht in Kraus' Sichtweise mehr oder minder als Synonym für den von ihm äußerst gering geschätzten Erwin Piscator. Dabei stand dieser Brecht nicht unbedingt näher als dem Autor der *letzten Ta-*

---

<sup>1</sup> Brecht, Bertolt: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. Von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller. Berlin, Frankfurt/Main 1988-2000, 22, S. 35 (Die Ausgabe wird im Folgenden als «GBA» zitiert).

<sup>2</sup> Buck, Theo: Vorschein der Apokalypse. Das Thema des Ersten Weltkriegs bei Georg Trakl, Robert Musil und Karl Kraus. Tübingen 2001, S. 78.

*ge der Menschheit*. Allerdings hatte Kraus nie so enge Verbindung zu Brecht, dass er dies hätte nachvollziehen können.

Der Umschwung kam jäh und unerwartet: Kraus verteidigte Brecht in seiner Auseinandersetzung mit Alfred Kerr beinahe vorbehaltlos und sah in ihm den damals einzigen Autor, der das Zeitbewusstsein der Nachkriegswelt angemessen gestaltet habe. Es scheint durchaus möglich, dass sich der eitle und geschmeichelte Brecht erst aufgrund dieses öffentlichen Lobes mit dem zitierten Superlativ an die Adresse Kraus' revanchierte. Distanziert hingegen blieb Kraus gegenüber Brechts Auffassung eines neuen Theaters<sup>3</sup>.

Die Entstehungszeit von Kraus' «Tragödie in fünf Akten» begann im Sommer 1915, als der Krieg noch kein Jahr währte, und endete erst 1921. Der Autor arbeitete Szenen um, ergänzte sie, ordnete sie anders an, verfasste einen Epilog und redigierte das Werk nach einer vorläufigen, in vielfacher Hinsicht provisorischen, unvollständigen Ausgabe nochmals für eine Gesamtedition, die 1922 erschien. Dies mag einerseits verschiedenen Ursachen geschuldet sein; andererseits jedoch entspricht es auch dem Grundprinzip, dem Prozesshaften des Werkes, das das Infernalische des Ersten Weltkriegs spiegeln will. Jenes Ungeheuere, noch nie Dagewesene ist auch nur mit noch nie dagewesenen Formen zu beschreiben. Das klassische Repertoire der Tragödie reicht dazu nicht mehr aus. Es hat seine Gültigkeit und Berechtigung verloren. Denn der Krieg als unerhörtes Ereignis hat die Zivilisation und Kultur ad absurdum geführt, zerstört, speziell die des Landes der «Dichter und Denker». Dieses degeneriere nun zu einem solchen der – so Kraus' seit langem zum «geflügeltten Wort» avancierte Formulierung «Richter und Henker»<sup>4</sup> –, und dies gelte auch für die traditionellen künstlerischen Formen. «Es gehört gleichsam zur Tragödie der Tragödie, daß der Zugriff auf die Wirklichkeit verstellt ist: Der Weltkrieg entzieht sich in seiner Grausamkeit der menschlichen Vorstellungskraft»<sup>5</sup>.

Das wichtigste Bauelement des Dramas ist die Einzelszene: «Die Handlung, in hundert Szenen und Höllen führend, ist unmöglich, zerklüftet,

---

<sup>3</sup> Vgl. hierzu ausführlich, mit umfangreicher Textdokumentation: Krolow, Kurt: Bertolt Brecht und Karl Kraus. In: *Philologica Pragensia* 4-1961, S. 95-112, hier S. 96-99; 101-111.

<sup>4</sup> Kraus, Karl: *Die letzten Tage der Menschheit*. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog, 17.- 23. Tsnd., Wien, Leipzig 1929, S. 173; vgl. hierzu auch ebd., S. 174f.

<sup>5</sup> Pieper, Irene: *Modernes Welttheater*. Untersuchungen zum Welttheatermotiv zwischen Katastrophenerfahrung und Welt-Anschauungsversuchen bei Walter Benjamin, Karl Kraus, Hugo von Hofmannsthal und Else Lasker-Schüler. Berlin 2000, S. 80.

heldenlos wie jene»<sup>6</sup>. Auch ist nicht lediglich von einer «offenen Form» zu sprechen, wie man sie seit Büchner kennt. Dieser kannte immerhin noch einen Helden und markiert eine noch recht frühe Station der Auflösung klassischer Dialogführung. Bei Kraus hingegen steht, obwohl Theo Buck an der Klassik orientierte gestalterische Elemente zu erkennen glaubt<sup>7</sup>, alles zur Disposition: Nicht nur die Zentrierung auf einen Protagonisten, und sei dieser auch ein «Anti-Held» wie Büchners Woyzeck, sondern auch jeglicher Spannungsaufbau fehlt. Anstatt Einheit der Handlung tritt bewusst und dauernd deutlich werdendes Kollagen- und Reportagenhaftes in den Vordergrund. Das Stück ist somit geprägt von einer akzentuierten Vielfalt, gar Disparatheit der Handlung, aber auch des Ortes, und zuletzt, damit verbunden, des grundsätzlich Unfertigen, jederzeit Bearbeitbaren und den veränderten Situationen und Perspektiven Anpassbaren. Dies entspricht prägnant Brechts Auffassung von «work in progress» als konstitutivem Merkmal zeitgemäßer Kunst. Hinzu kommt, dass jenes prinzipiell Unabgeschlossene dieser Tragödie, die Austauschbarkeit ihrer Szenen, darin gipfelt, dass sie, ebenfalls an jeweils wechselnden Situationen und Rezipienten orientiert, inkomplett aufführbar ist. Das wäre bei einem Theaterstück in traditionellem Verständnis nicht möglich. Dies markiert eine Flexibilität, die in der modernen praktischen Theaterarbeit von immensem Vorteil und durchaus mit Brechts Forderung nach «Nützlich»- und Anwendbarkeit der Kunst vergleichbar ist. Vor diesem Horizont ist Dietrich Kreidt Recht zu geben, der die Ansicht vertritt, dass Kraus «früher und konsequenter als Brecht» den Versuch gemacht habe, «eine in zwischenmenschlichen Beziehungen nicht mehr ausdrückbare Wirklichkeit darzustellen»<sup>8</sup>.

Doch auch grundlegende Unterschiede seien gleich an dieser Stelle dargelegt. Geht es bei Brecht von Anfang an, aber gerade auch in seinem «epischen Theater», stets um eine ästhetische Dimension, bei aller aufklä-

---

<sup>6</sup> Kraus, a.a.O., S. VII.

<sup>7</sup> Solche sieht Melzer freilich schon 1972, freilich mit anderem Akzent: Er geht davon aus, dass diese Elemente zunehmend destruiert werden (vgl. Melzer, Gerhard: Der Nörgler und die Anderen. Zur Anlage der Tragödie *Die letzten Tage der Menschheit* von Karl Kraus. Berlin 1972, S. 5f.). Pieper konkretisiert dies: «Die klassische Gliederung in fünf Akte wird durch mehr als zweihundert Szenen, die an unterschiedlichen Schauplätzen spielen, quasi aufgelöst» (Pieper, a.a.O., S. 79), während Buck Elemente der aristotelischen Tragödie als Konstanten zu erkennen glaubt; vgl. Buck, a.a.O., S. 64.

<sup>8</sup> Kreidt, Dietrich: Gesellschaftskritik auf dem Theater. In: Literatur der Weimarer Republik 1918-1933. Hrsg. von Bernhard Weyergraf. München 1995, S. 232-265, hier S. 252.

rerischen Tendenz nicht selten gar um den literarischen Selbstzweck, den Spaß am Schreiben, so ist Kraus' Werk, trotz seiner hochartifiziiellen Struktur, geprägt von einem ernsthaften Sendungsbewusstsein, dem literarische Effekte untergeordnet sind; sie werden ihm dienstbar gemacht. Der Autor ist in seiner Annäherung an den Ersten Weltkrieg ein Anklagender mit allen entsprechenden moralischen Konsequenzen, sein Stück ein Tribunal auf dem Forum der Kunst. *Die letzten Tage der Menschheit* sollen ein «restloses Schuldbekenntnis»<sup>9</sup> auf der Basis dokumentierter Untaten sein, das die Erinnerung wach halte: «Denn über alle Schmach des Krieges steht die der Menschen, von ihm nichts mehr wissen zu wollen, indem sie zwar ertragen, daß er ist, aber nicht, daß er war»<sup>10</sup>. Aus diesem Blickwinkel betrachtet, ist Karl Kraus, der mehr oder weniger apolitische Idealist der Vorkriegszeit, durchaus als Moralist in bestem Sinne zu betrachten. Ethischen Aspekten räumt er eindeutig vor den ästhetischen den Vorrang ein<sup>11</sup>. Das ist unzweifelhaft, hinreichend belegt alleine schon durch die Einleitung zu seiner Tragödie<sup>12</sup>, die, in grundsätzlichem Gegensatz zu Texten Brechts, Eindeutigkeit schafft, den Charakter eines Bekenntnisses hat. Dies mit Hinweis darauf, dass Kraus in erster Linie ein gesellschaftlich und politisch bewusster Beobachter einer Krise und eines historischen Zeitalters gewesen sei, infrage zu stellen<sup>13</sup>, beschneidet die Zielsetzung des Autors. Zweifellos war er ein analytischer Zuschauer, ein solcher jedoch, der als Chronist stets auch die Position des durch dokumentierende Aufklärung Verdammenden einnimmt.

Dass Kraus' Werk dennoch Kunst und keine Dokumentation ist, erscheint als Selbstverständlichkeit, die hier nicht diskutiert werden muss. Fritz J. Raddatz' Vorwurf, der Autor habe in seiner Tragödie wichtige Ereignisse des Krieges, die Raddatz gar im Einzelnen aufzählt, nicht berücksichtigt<sup>14</sup>, erscheint absurd. Er reduziert damit den satirischen Gehalt der

---

<sup>9</sup> Kraus, a.a.O., S. IX.

<sup>10</sup> Ebd., S. VIII.

<sup>11</sup> Vgl. Gómez, Victor R.: «Die Weltgeschichte ist das Weltgericht». Studien zur apokalyptischen Tradition und zu ihrer Ausgestaltung in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts. Nürnberg 1992, S. 124.

<sup>12</sup> Vgl. Kraus, a.a.O., S. VII-IX.

<sup>13</sup> Vgl. Thomson, Philip: Weltkrieg als tragische Satire. Karl Kraus und *Die letzten Tage der Menschheit*. In: Ansichten vom Krieg. Vergleichende Studien zum Ersten Weltkrieg in Literatur und Gesellschaft. Hrsg. von Bernd Hüppauf. Königstein/T. 1984, S. 205-220, hier S. 213f.

<sup>14</sup> Vgl. Raddatz, Fritz J.: Der blinde Seher: Karl Kraus. In: Ders.: Verwerfungen. Sechs literarische Essays. Frankfurt/Main 1972, S. 9-42, hier S. 19.

Szenen auf das in ihnen verarbeitete historische Material, was an der Intention des Autors vorbei geht. Das Werk ist vornehmlich eine Kollage von Zitaten: Kraus erweckt den Anschein, dokumentarisch zu arbeiten, ein Chronist zu sein, da er angesichts des Infernos sein künstlerisches Potenzial verloren, es ihm «die Sprache verschlagen» habe<sup>15</sup>. Doch dies ist ein Habitus; er arbeitet, trotz aller Authentizität, nicht mit historischer Akkuratessse.

Der zweite grundsätzliche Unterschied zwischen Brecht und Kraus resultiert aus dem ersten: Gerade als Moralist sieht Kraus einen wesentlichen Teil der Kriegsschuld bei der Presse. «Unsere Redakteure sind, man kann sagen, noch mehr begeistert wie unsere Soldaten. Speziell im Feuilleton»<sup>16</sup>. Für Kraus okkupierten die Zeitungen die Realität, der Journalismus spitzte im Ersten Weltkrieg die sprachliche Negativität derart zu, dass eine «Sprachzerstörung», so Reiner Niehoff, «grundsätzlich alles Sprechen und Schreiben erfaßt»<sup>17</sup> habe. Der von Kraus angeprangerte absolute Werteverfall äußerte sich nicht zuletzt darin, dass sich Schriftsteller der Presse dienstbar machen, Dichter zu literarischen Berichterstattern degenerierten. Die sogenannten Kriegsberichte mit ihrem kriegstreibenden Potenzial seien vielfach profitable Fiktion, nicht authentische Beobachtungen stellten deren Basis dar:

Im Anfang, wie er das Feuilleton aus dem Feld geschrieben hat [...], so echt, so begeistert, hat man direkt geglaubt, er is im Feld. Später erst hab ich durch puren Zufall erfahren, daß er in Wien is. Er hat es sogar in Wien selbst geschrieben! Wie er das trifft! Begabt!<sup>18</sup>

Es ist genau diese Bereitschaft, vom Leid anderer zu profitieren, die der junge Brecht bei seiner Arbeit für die Zeitungen mitbrachte, und sei dies auch ein Profitieren weniger in finanzieller als in schriftstellerischer Art. Ab August 1914, mit Ausbruch des Krieges, konnte der Sechzehnjährige erstmals mit einer Reihe von Zeitungsbeiträgen in Erscheinung treten, deren nationalistisches Potenzial vorgegeben ist. Keine Kriegseuphorie trieb den Gymnasiasten um, sondern der Wille, sich als Autor profilieren zu können. Dazu entsprach er bereitwillig den politischen «Forderungen

---

<sup>15</sup> So Kiesel, Helmuth: *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im 20. Jahrhundert*. München 2004. S. 224.

<sup>16</sup> Kraus, a.a.O., S. 93.

<sup>17</sup> Niehoff, Reiner: *Die Herrschaft des Textes. Zitattechnik als Sprachkritik in Georg Büchners Drama *Danton's Tod* unter Berücksichtigung der *Letzten Tage der Menschheit* von Karl Kraus*. Tübingen 1991, S. 213.

<sup>18</sup> Kraus, a.a.O., S. 94.



des Tages»<sup>19</sup>. Durchaus ist dies vor dem Hintergrund jener «Typologie des bezahlten Schreibens» zu sehen, die Dagmar Lorenz entwirft und die in der Literatur seit Gustav Freytags Drama *Die Journalisten* Tradition hat<sup>20</sup>. Denn Kraus' «Generalverdacht», dass die Reportagen der Zeitungen zwar den Anschein erwecken, Authentisches zu berichten, tatsächlich jedoch vielfach fern des Geschehens entstanden und von propagandistischen Zielen bestimmt waren, erweist sich ja bereits anhand von Brechts erstem Beitrag, *Turmwacht*, als begründet. Dass der «Mittelschüler» wirklich einige nächtliche Stunden auf der Plattform des Turmes verbracht hatte, ist alles andere als gewiss, seine angebliche Reportage ist fiktionalisiert, sie arbeitet mit einer Anhäufung literarischer Elemente, mit denen sich der Autor subtil Distanz zum Kriegsgeschehen verschafft, das nationale Pathos bricht<sup>21</sup>. Dennoch: Das Leid des Krieges bot Brecht letztlich Stoff, sich als Zeitungsautor profilieren zu können. Erst kamen die Interessen hinsichtlich seiner Dichtung und seines Vorankommens, dann erst andere Belange wie etwa sein Mitleid mit den Kriegsopfern, auch mit französischen Kriegsgefangenen<sup>22</sup>. Doch auch dieses wird in den Texten literarisiert. Es hilft ihm, eine dichterische Gegenposition zu beziehen. Dies ist keine Momentaufnahme der Wesens- und Schaffensweise Brechts, sondern eine Konstante, die auch sein «episches Theater» in Abgrenzung von aristotelischer Kunst wesentlich prägt. Kraus hingegen sollte, nach der «ethisch fundierten Wirkungsabsicht»<sup>23</sup> der *letzten Tage der Menschheit*, seinen moralisch akzentuierten Blickwinkel behalten, gleich ob eine politische Position dahinter stand. Zu konstatieren, dass er nach einer gewissen «Rechtslastigkeit», die noch im Vorspiel zu *Die letzten Tage der Menschheit* feststellbar sei und zu der auch antisemitische Tendenzen gehörten<sup>24</sup>, schließlich eine

<sup>19</sup> Vgl. hierzu ausführlich: Hillesheim, Jürgen: «Ich muß immer dichten». Zur Ästhetik des jungen Brecht. Würzburg 2005, S. 75-91.

<sup>20</sup> Vgl. Lorenz, Dagmar: Journalismus. 2. Aufl. Stuttgart, Weimar 2009, S. 48-53.

<sup>21</sup> Hillesheim, Jürgen/Sprenger, Karoline: Mehr Journalismus als Dichtung. Brechts früheste Zeitungsbeiträge. In: Dreigroschenheft 2008, 1, S. 22-26, hier S. 23f.

<sup>22</sup> Vgl. hierzu: Gier, Helmut: Brecht im Ersten Weltkrieg. In: 1898-1998. Poesia e Politica. Bertolt Brecht a 100 anni dalla Nascita. Hrsg. von Virginia Viscotti und Paul Krocker. Mailand 1999, S. 39-51, hier S. 48f.

<sup>23</sup> Vgl. Buck, a.a.O., S. 61.

<sup>24</sup> Solche wirft ihm Sander vor: Der «blinde Humanismus Kraus» schlage gelegentlich «im blinden Haß auf die jüdischen Charaktermasken des österreichischen Handelskapitals in krasse Barbarei um [...] Kraus, selbst Jude, stand solchen kurzschlüssigen Auffassungen nicht fern»; Sander, Emil: Gesellschaftliche Struktur und literarischer Ausdruck: Über *Die letzten Tage der Menschheit* von Karl Kraus. Königstein 1979, S. 165f.

«marxistische Perspektive» eingenommen habe<sup>25</sup>, ist zweifellos zu vordergründig.

Eine dritte wesentliche Differenz zwischen Brechts Kunst und *Die letzten Tage der Menschheit* sei genannt: Kraus historisiert nicht. Ihm geht es gar um eine Enthistorisierung der Kriegereignisse, denn er glaubt, eine äußerst pessimistische Geschichtsauffassung vertretend, nicht an eine Läuterung und Besserung des Menschen. Dieser habe mit dem Ersten Weltkrieg alle Ideale abendländischer Zivilisation und Kultur geopfert. Sie sind ihm unwiederbringlich abhanden gekommen: «Zerstört ist Gottes Ebenbild!»<sup>26</sup> – und dies ein für allemal. Es ist dies, im Vergleich zu Büchner, eine neue Dimension von Fatalismus<sup>27</sup>, herbeigeführt durch die Apokalypse des Krieges. Norbert Ruske kommt in der Kraus-Forschung das Verdienst zu, diese Zusammenhänge in seiner 1981 erschienenen Dissertation umfassend dargestellt zu haben: Erweist Brecht die Welt – und dazu ist der Prozess des Historisierens unerlässlich – zumindest theoretisch und vielfach mit großem Vergnügen als «veränderbar», den Menschen zumindest prinzipiell als befähigt, in die Naturwüchsigkeit sozialer Gesetzmäßigkeiten «einzugreifen», so lassen, nach Ruske, in Kraus' Drama «die in den Szenen dargestellten Ereignisse der Kriegszeit ihre Bedingtheit im Geschichtsablauf oft nur noch andeutungsweise erkennen»<sup>28</sup>. Ruske weiter:

Nicht allein der historische Grund für dieses und jenes Ereignis ist für den Autor relevant, er schreibt ein Drama, das mit "apokalyptischer Genauigkeit" die von Kraus konstatierte "Geistlosigkeit" der Zeit aufzeigt und schonungslos die Grausamkeiten des Krieges demonstriert [...] Gerade aber die von uns analysierte Ausrichtung der Satire auf allezeit gültige Normen sowie die Loslösung von historischen Prozessen sichert der Tragödie die Aktualität.<sup>29</sup>

In Ruskes Sinne zu ergänzen wäre, dass die Figur des Nörglers die historische Situation eindeutig als Außenstehender kommentiert und analysiert. Beim Historisieren ist dies genau umgekehrt: Die Figur ist Bestand-

---

<sup>25</sup> Timms, Edward: Karl Kraus. Satiriker der Apokalypse. Leben und Werk 1874-1918. Wien 1995, S. 507-509.

<sup>26</sup> Kraus, a.a.O., S. 792.

<sup>27</sup> Wobei dieser in der Forschung durchaus verschieden gedeutet wird: Irene Pieper, um einen neueren Standpunkt zu referieren, erkennt in ihm weniger «einen radikalen Nihilismus, sondern vor allem ein Dekadenzmodell, das ein idealistisches Menschenbild für seine Gegenwart leugnet». Pieper, a.a.O., S. 86.

<sup>28</sup> Ruske, Norbert: Szenische Realität und historische Wirklichkeit. Eine Untersuchung zu Karl Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit*. Frankfurt/Main 1981, S. 282.

<sup>29</sup> Ebd., S. 282f; vgl. auch ebd., S. 25.

teil der historischen Situation, und sie beurteilt diese aus ihrem Blickwinkel heraus. Die Kunst besteht darin, man denke etwa an die Figur der Courage, dem Zuschauer über die Interaktion der Figuren vor dem jeweils geschichtlichen Hintergrund das spezifisch Historische als naturwüchsig und veränderbar zu erweisen. Die Figur in Brechts Theater jedoch ist integrativer Teil des historischen Prozesses, keineswegs eine außenstehende Instanz.

Eine vierte Differenz wird im Vergleich zu Brechts Ästhetik der «Materialverwertung» evident: Bei aller Montagetechnik und der kaum überschaubaren Menge des von Kraus bearbeiteten, zur Kunst geformten Stoffes, die Brechts Methode in Vielem zu entsprechen scheint: Kraus' Werk hat, trotz des Verweisungscharakters, den eine Vielzahl der Szenen seiner Tragödie haben, etwas entschieden Eindimensionales. Denn er greift, dies allerdings sehr bewusst, letztlich nur auf eine einzige Quelle zurück: die der Presse. Brecht hingegen verfügt über einen ganzen Kosmos an Vorlagen, Entsprechungen aus der Literaturgeschichte, durchaus auch Anregungen aus der Presse, ebenso aber aus seinem persönlichen Umfeld<sup>30</sup>. Dies ist nicht von vornherein überschaubar, berechenbar, während Kraus' Werk durch die im Wesentlichen stets gleich bleibende Montage seines dokumentarischen Materials etwas Statisches anhaftet. Keine Kritik aus ästhetischen Blickwinkel am Werk Kraus' und dessen ethischer Intention soll dies bedeuten, sondern lediglich eine grundlegende Differenz zwischen Brecht und dem Autoren der *letzten Tage der Menschheit* markieren.

## 2. Ein verfremdender Antiheld: Der Nörgler

Es sei zunächst die Figur des Nörglers, aus deren Blickwinkel Elemente, die solchen der Theaterkunst Brechts verwandt scheinen, dargestellt werden sollen. Dessen künstlerische Kreativität in der Ablehnung und Überwindung von Traditionellem, ist im Nörgler, auch sein Name deutet darauf hin, geradezu personifiziert. Mit gutem Grund; denn während der früheste Brecht, einigermaßen wohlbehütet an einer Art von «erkenntnistheoretischer Melancholie» litt<sup>31</sup>, die er in recht zupackender Art

<sup>30</sup> Zu erwähnen ist an dieser Stelle, dass Brecht in *Im Dickicht* passagenweise durchaus Parallelen zur Darstellungsart von Zeitungs- und Polizeiberichten nahe legt und dies auch hervorhebt (Vgl. GBA 24, S. 27-29); ein Zug, der durchaus von Kraus' Drama inspiriert sein könnte.

<sup>31</sup> Vgl. Speirs, Ronald: «Kalt oder heiß – Nur nit lau! Schwarz oder weiß – Nur nit grau!». Melancholy and Melodrama in Brecht's Early Writings. In: Brecht-Jahrbuch 31-2006, S. 43-61, hier S. 55.

in literarische Kreativität zu verwandeln verstand, ist Karl Kraus mit dem Inferno des Krieges das Wertesystem, dem er sich nicht zuletzt in seiner Eigenschaft als Katholik verpflichtet fühlte, verloren gegangen. Daraus resultierte ein kompletter Sinnverlust, und in seiner Tragödie musste der Dichter beinahe zwangsläufig zum «Nörgler» werden<sup>32</sup>. Denn in diese Rolle schlüpft Kraus immer wieder, wobei man sich allerdings davor hüten sollte, von einer wirklichen Identität, einer absoluten Kongruenz von Autor und Nörgler auszugehen<sup>33</sup>.

Die Bezeichnung «Nörgler» steht jedoch nicht wahllos für jemanden, der aus Prinzip und gegen alles opponiert, sondern in dieser Hinsicht erinnert Kraus abermals an Brechts «Materialverwertung»: Es ist nicht unwahrscheinlich, dass dieser Name von Kaiser Wilhelm II. höchstselbst angeregt wurde. In seiner wenig zurückhaltenden Art im Umgang mit Kritikern hatte der Monarch bereits 1892 in einer recht bekannten Rede explizit jene angeprangert, die an der Regierung «herumnörgelten»<sup>34</sup>. In deren «Tradition» stellt Kraus seine Figur: Vieles spricht dafür, dass er sich diese Bezeichnung zu eigen, in seinem Drama gleichsam zum Ehrennamen dessen machte, der «Widerrede» gegen den Barbarismus hält. Dieser wurde von dem verschuldet, der den Namen «Nörgler» erst ins Spiel gebracht hatte. Das ist ein durchaus ästhetisches Moment, ein ansprechender literarischer Effekt des Moralisten Kraus. Dennoch bleibt er seiner Methode treu; denn seine Quelle war auch hier die Presse, die die Reden Wilhelms verbreitete.

Obwohl er nicht identisch mit dem Dichter ist, sind es vielfach Kraus' Positionen, mit denen der Nörgler, der von der Entwicklung, die sich um ihn herum vollzieht, ausgenommen ist<sup>35</sup>, die Dialoge konterkariert. Betrachten wir einen solchen, den er mit dem «Optimisten» führt; diesem wird in der Tragödie immerhin die Ehre zuteil, als direkter Gesprächspartner des Nörglers agieren zu dürfen.

DER OPTIMIST: Was auch der Geringste durch den Krieg gewinnen wird, ist –

---

<sup>32</sup> So Melzer, a.a.O., S. 25.

<sup>33</sup> Wie beispielsweise Gerhard Melzer, Emil Sander und Peter Hawig dies tun; vgl. ebd., S. 9; Sander, a.a.O., S. 93; Hawig, Peter: Dokumentarstück – Operette – Welttheater. *Die letzten Tage der Menschheit* in der literarischen Tradition. Essen 1984, S. 29.

<sup>34</sup> Vgl. hierzu: Clark, Christopher: Wilhelm II. Die Herrschaft des letzten deutschen Kaisers. München 2008, S. 216f.

<sup>35</sup> So Ruske, a.a.O., S. 17.

Der NÖRGLER: Provision. Wer die Hand aufhält, wird auf Narben zeigen, die er nicht hat.

DER OPTIMIST: Wie der Staat, der für sein Prestige den unvermeidlichen Verteidigungskampf auf sich nimmt, Ehre gewinnt, so auch jeder einzelne, und was durch das jetzt vergossene Blut in die Welt kommen wird, ist –

DER NÖRGLER: Schmutz. [...]

DER OPTIMIST: Können Sie jetzt noch negieren? Hören Sie nicht den Jubel? Sehen Sie nicht die Begeisterung? Kann ein fühlendes Herz sich ihr entziehen? Sie sind der einzige. Glauben Sie, daß die große Gemütsbewegung der Massen nicht ihre Früchte tragen, daß diese herrliche Ouvertüre ohne Fortsetzung bleiben wird? Die heute jauchzen –

DER NÖRGLER: – werden morgen klagen.

DER OPTIMIST: Was gilt das einzelne Leid! So wenig wie das einzelne Leben. Der Blick des Menschen ist endlich wieder empor gerichtet. Man lebt nicht nur für materiellen Gewinn, sondern auch –

DER NÖRGLER: – für Orden.

DER OPTIMIST: Der Mensch lebt nicht vom Brote allein.

DER NÖRGLER: Sondern er muß auch Krieg führen, um es nicht zu haben.

DER OPTIMIST: Brot wird es immer geben! Wir leben aber von der Hoffnung auf den Endsieg, an dem nicht zu zweifeln ist und vor dem wir –

DER NÖRGLER: Hungers sterben werden.<sup>36</sup>

Der Nörgler macht seinem Namen alle Ehre: Durch methodisches, grundsätzliches Opponieren führt er den Zweck des traditionellen Dialogs, der der Verständigung und geistigen Weiterentwicklung dienen soll, ad absurdum. Unerlässlich für eine solche ist, dass die Gesprächspartner ihren Standpunkt vertreten können, ohne dabei unterbrochen zu werden. Dies jedoch tut der Nörgler, indem er die vom Optimisten begonnenen Sätze formal, grammatikalisch zwar korrekt weiterführt bzw. beendet; inhaltlich jedoch begibt er sich in eine absolute Gegenposition. Wie ein Gefecht, ein Schlagabtausch wirkt das Gespräch; ein Streich folgt dem anderen. Die Repliken des Nörglers sind kurz und prägnant, wie eine rasche Abfolge von Nadelstichen in das nicht zu irritierende nationale Gemüt des Optimisten.

Bei genauerem Hinsehen jedoch wird deutlich, dass nicht der Nörgler das Zustandekommen eines Dialoges verhindert. Wie bei allen anderen Figuren, die in der Tragödie auftreten, bestehen die Aussagen des Optimi-

---

<sup>36</sup> Kraus, a.a.O., S. 47f.

sten aus geschickt montierten Zeitungstexten; sie sind eine Kollage aus Reportagen, Berichten, Kommentaren und Aufrufen aus der Presse. Und wäre sein Gesprächspartner nicht der Nörgler, sondern eine beliebige andere Figur, würde diese auch mit solchen Parolen antworten; das ist eines der gestalterischen Grundprinzipien, die Kraus' Werk bestimmen. Einem Dialog, der zwei autonome Individuen voraussetzt, entspricht dies nicht. Im Gegenteil: Die Art des Gesprächs markiert einen Gipfelpunkt der Auflösung traditioneller Formen. Sie ist Bestandteil der Entindividualisierung der Figuren. Vietta/Kemper bezeichnen den Vorgang treffend als «Deformation der sprechenden Person zum Ensemble von Zitaten»<sup>37</sup>: Durch das montierte Material aus den Zeitungen schafft Kraus einen Kosmos aus Klischees, die von den sprechenden Figuren multipliziert werden. Es ist dies Kraus' dichterische Geißelung der Presse, die auch Grundanliegen der *Fackel* war<sup>38</sup>. Pressesprache in all ihrer Unzulänglichkeit, vielfach auch Fehlerhaftigkeit und ihrem propagandistischen Gehalt beherrscht die Personen des Dramas. Man tauscht Stereotypen aus, die man in der jeweils eigenen Zeitung gelesen hat, potenziert damit den nationalen Taumel und die eigene Euphorie. Es ist wie ein Infekt, eine Epidemie. Eine Art von Vakuum, eine Hermetik entsteht, aus der es kein Entrinnen gibt. Der allmächtig wirkenden Pressesprache, dem Austausch von Formeln, ist sich nicht zu entziehen, die Figuren trachten im Gegenteil gar danach, Teil dieses apokalyptischen Reigens zu werden.

Die vorgestellte Szene zeigt überdies, in welcher Weise und welchem Umfang Bilder und Metaphern aus der christlichen Tradition dem Kriegstreiben, der nationalistischen Propaganda dienstbar gemacht wurden. Sie werden politisch instrumentalisiert, zur Phrase degradiert, die den nationalen Barbarismus des jeweiligen Sprechers, in diesem Falle des Optimisten, legitimiert, da er ja in gleichsam heilsgeschichtlichen Formeln spricht. Gerade darin jedoch zeigt sich das Endzeitliche, Apokalyptische: Das politische Geschehen beantwortet die Theodizeefrage in eindeutiger Weise. Aussagen christlicher Tradition sind nur noch Versatzstücke ohne gültigen Inhalt, in den Dienst größter Inhumanität und eines Chiliasmus gestellt, der im Inferno mündet.

Es ist der Nörgler, der diese pseudoreligiösen Stereotypen mit der Realität konfrontiert, dabei fast Blasphemie betreibt. Denn er vergeht sich an einem Gott, der sich nicht an den Bund, seine «Abmachung» mit dem Menschen hält. So wird das «vergossene Blut» nicht die Erlösung der

---

<sup>37</sup> Vietta, Silvio/Kemper, Hans-Georg: Expressionismus. München 1975, S. 133.

<sup>38</sup> Vgl. hierzu: Hawig, a.a.O., S. 27.

Menschheit, sondern «Schmutz» in die Welt bringen: Hunger, Leid und Elend. Wie Brecht reduziert der Nörgler – und zwar ebenfalls «ex negativo»: er «negiert», wie der Optimist ihm wörtlich vorwirft – fragwürdige Ideale und Illusionen auf die hinter diesen stehende Realität des Kriegs. Damit hebt er die Autonomie der Einzelszene auf<sup>39</sup> und relativiert das Bauprinzip des Dramas, das aus zur Methode gewordenem Disparaten besteht. Nicht einmal die Harmonie des Disharmonischen hat so Bestand; dies ist eine formale Mehrschichtigkeit, die vielfach Kennzeichen auch der Werke Brechts ist. Mit dem wesentlichen Unterschied, dass die fatalistische Weltsicht seiner Jugend ihre Ursache wohl in einem nicht immer einfachen Umfeld und einem intellektuellen Habitus hat, den er sich bewusst aneignete und kultivierte. Bei Kraus hingegen resultiert sie aus der existenziellen Not dessen, der sein Wertesystem für immer verloren hat. Deshalb ist sein Drama auch nicht als «Säkularisierung der Apokalypse» im expressionistischen Sinne zu verstehen. Die Toten des Krieges sind nicht gestorben, um «der Idee neuen Lebens Geltung zu verschaffen»<sup>40</sup>. Eine Zukunftsperspektive verheißen *Die letzten Tage der Menschheit* nicht: Das Infernalische ist das Einzige, das beständig ist; es hat den Charakter des Ewigen. Jegliche Form des Historisierens ist damit, wie ausgeführt, überflüssig: Der Nörgler ist außenstehender Chronist und Ankläger, nicht Instrument, Veränderbarkeiten aufzuzeigen.

Es existiert im Werk Brechts noch eine weitere semantische Entsprechung zu Kraus' *Nörgler*. Von einem direkten Bezug wird man kaum sprechen können, weil die Herleitung des Namens eindeutig scheint. Es ist jedoch eine interessante Parallele, die ein gewisses Deutungspotenzial in sich birgt: Gemeint ist Mauler, eine der Hauptfiguren der *Heiligen Johanna der Schlachthöfe*. Semantisch ist er zwar mit dem «Nörgler» nicht identisch, aber eine große Nähe ist kaum von der Hand zu weisen. Nun ist Mauler eindeutig, wie die Kommentatoren der GBA außer Zweifel stellen, durch das englische Verb «to maul» – «zerfleischen» definiert, das sich kaum besser in den Inhalt des Dramas fügen könnte<sup>41</sup>. Dennoch: Würde Brecht Mauler in der «Tradition» des Nörglers sehen, dann könnte man beide Personen als Facette ein und der derselben Figur betrachten: Mauler wäre als weiterentwickelter Nörgler zu sehen, der Moralist wäre, es sei an Kategorien der Frankfurter Schule erinnert, als «Mauler» in das System inte-

<sup>39</sup> Hindemith, Wilhelm: Die Tragödie des Nörglers. Studien zu Karl Kraus' Tragödie *Die letzten Tage der Menschheit*. Frankfurt/Main, Bern, New York 1985, S. 34.

<sup>40</sup> Anz, Thomas: Literatur des Expressionismus. Stuttgart, Weimar 2002, S. 48.

<sup>41</sup> Vgl. GBA 3, S. 463.

griert, das er zuvor angeprangert hatte. Er hätte sich mit ihm arrangiert, es sich in ihm bequem gemacht. Moralische Ansprüche wären auch hier Nüchternheit, der Realität gewichen. «Nörgeln» würde zu «maulen», zu «to maul»: Das, was nicht zu ändern ist, wird sich selbst dienstbar gemacht, «zerfleischt», konsumiert.

### *3. Revuehaftes, Montage und Fabel*

Es ist jene Organisation des Disharmonischen, die einen weiteren Vergleich mit einer der zentralen Größen aus Brechts «epischen Theater» zulässt. Das klassische Drama wird in der Mischform aus Dokumentarstück und Satire aufgehoben. Mit letzterer als literarischer Gattung hatte Kraus sich schon lange vor den *letzten Tagen der Menschheit* beschäftigt<sup>42</sup>. Sie bezeichnet im Regelfall eine kleine in sich geschlossene Szene mit eigener Pointe. Dabei ist die Handlung sekundär; ihr kommt lediglich die Funktion zu, der Pointe Vehikel zu sein. Wie gezeigt werden konnte, ist es in Kraus' Tragödie jedoch eine Eigenart der Einzelszene, auch diese Autonomie der Klein- bzw. Kleinstform verloren zu haben. Die Einzelszenen werden, trotz aller Zusammenhanglosigkeit und des immer wiederkehrenden Vorwurfs, Kraus sei zur Gestaltung großer Formen nicht fähig gewesen<sup>43</sup>, dennoch in einen großen Zusammenhang, den des Krieges, gestellt und lose von einer äußeren, wenn auch vielfach fragmentierten Symmetrie zusammengehalten.

Wenn Brecht Eigenschaften und Funktion der Fabel im «epischen Theater» beschreibt<sup>44</sup>, meint er durchaus Entsprechendes. Zwar kommt ihr im Kraus fremden, bzw. von ihm abgelehnten Prozess des Historisierens eminente Bedeutung zu; darüber hinaus jedoch ist ihre Funktion ähnlich: Es existiert keine Handlung im klassischen Sinne mehr; die Fabel ist lose Verbindung der Einzelteile, auf die es ankommt, Kette, die den einzelnen Perlen Halt, eine Struktur verleiht. Ohne sie sind jedoch die Bauteile nicht vorstellbar; sie verlören ihren Wert. Beider, Brechts und Kraus'

---

<sup>42</sup> Vgl. hierzu ausführlich: Carr, Gilbert J.: Kraus' Reception of Satire in his Early Career. In: Karl Kraus in neuer Sicht. Londoner Kraus-Symposium. Hrsg. Von Sigurd Paul Scheichl und Edward Timms. München 1986, S. 109-127, hier S. 112-116.

<sup>43</sup> «Durch mangelhafte Begabung zur Kleinform gezwungen, sei er nicht in der Lage gewesen, irgendeine sinngebende Totalität zu erfassen oder zu produzieren, so daß große Phänomene sein Verstandes- und Darstellungsvermögen überstiegen. Nach dieser Ansicht zerbröckelt der Weltkrieg unter seiner Hand, weil der Fackel-Herausgeber und Epigrammatiker kein zusammenhängendes Bild seines großen Gegenstandes geben konnte». Thomson, a.a.O., S. 207.

<sup>44</sup> Vgl. zum Beispiel GBA 24, S. 79.



Montagetechnik erweist sich dabei als äußerst dynamisch, das Bauprinzip des Werks, die Fokussierung auf den Moment, die kurze Szene, deren rasche, schlaglichtartige Wechsel, fordert den Zuschauer und verhindert eine Einfühlung. Kulinarik, wie, um im literarischen Kontext des Ersten Weltkriegs zu bleiben, im Falle des Ästhetizismus von Ernst Jüngers *In Stahlgewittern* oder der idyllisierenden, intellektfeindlichen Behäbigkeit des *Wandervers zwischen beiden Welten* von Walter Flex, kann erst gar nicht entstehen.

Nur eine mit schnellen und flexiblen Montagetechniken arbeitende Revuestruktur konnte fertigwerden mit den Problemen der Reichweite, die in solchen Fragen offenbar werden. Nur ein Mosaik von untereinander verbundenen Szenen aus allen Gebieten und Dimensionen des Krieges konnte die Totalität des Phänomens erfassen.<sup>45</sup>

Mit anderen Worten: Die Fabel macht das Artefakt als solches, dessen Bauweise permanent durchschaubar. Damit wird im Sinne Kraus' auch die Absurdität des Kriegs transparent, dessen Infernalisches diese Struktur dem Leser dauernd bewusst hält.

#### 4. Heraustreten aus der Handlung

Hinzu kommt bei Kraus eine Eigenart, die nicht nur bereits beim frühesten Brecht, sondern schon im Werk Jean Pauls zu beobachten ist: Der Autor tritt in der Figur des Nörglers gelegentlich aus der Handlung und kommentiert seine Arbeit an der Tragödie, auch die Technik seines Dramas<sup>46</sup> und sogar dessen «Fabel»<sup>47</sup>. Wiederholt geschieht dies in seinem großen Monolog gegen Ende des Werks:

Ich bewahre Dokumente für eine Zeit, die sie nicht mehr fassen wird oder so weit vom Heute lebt, daß sie sagen wird, ich sei ein Fälscher gewesen. Doch nein, die Zeit wird nicht kommen, das zu sagen. Denn sie wird nicht sein. Ich habe eine Tragödie geschrieben, deren untergehender Held die Menschheit ist; deren tragischer Konflikt als der der Welt mit der Natur tödlich endet. Ach, weil dieses Drama keinen anderen Helden hat als die Menschheit, hat es auch keinen Hörer.<sup>48</sup>

Ein weiteres Beispiel:

---

<sup>45</sup> Thomson, a.a.O., S. 207.

<sup>46</sup> Vgl. hierzu ausführlich: Melzer, a.a.O., S. 8f.

<sup>47</sup> Vgl. ebd., S. 29.

<sup>48</sup> Kraus, a.a.O., S. 685.

Dies ist mein Manifest. Ich habe alles reiflich erwogen. Ich habe die Tragödie, die in die Szenen der zerfallenden Menschheit zerfällt, auf mich genommen.<sup>49</sup>

Alleine dieses Heraustreten des Protagonisten aus dem Werk zeigt, wie fern Kraus einerseits das Historisieren im brechtschen Verständnis liegt. Andererseits perforiert er durch den Nörgler jene «vierte Wand», deren Durchbrechung eine der konstitutiven Größen des «epischen Theaters» ist. Allerdings bestimmt diese schon lange vor Brechts Theorie dessen Bühnenkunst. Erinnert sei nur an Baal, der sich am Schluss des Stücks dem Zuschauer zuwendet, um sein eigenes Sterben zu kommentieren<sup>50</sup>. Auf einen weiteren literarischen Chronisten diabolischer Ereignisse, der Jahre später ebenfalls in in klassischen Formen nicht üblicher Weise die Nähe seines Lesers sucht, sei in diesem Zusammenhang hingewiesen: Auf Serenus Zeitblom, der, obgleich wesentlich weniger identisch mit seinem Autor als der Nörgler und trotz einer gewissen «Affinität zum Mythischen und damit zur mythologisierenden Sicht existenzieller Situationen»<sup>51</sup> des Ersten Weltkriegs in gelegentlich durchaus ähnlichem Tonfall Rechenschaft über seine Arbeit ablegt. Auch er vermag das Unerhörte, Außerordentliche nicht zu gestalten und zu fassen ohne einen gewissen Austausch mit seinem Leser. Hinzu kommt, dass sich Thomas Mann in der Person des Chronisten Zeitblom durchaus kritisch mit der Position auseinandersetzt, die er selbst mit den *Betrachtungen eines Unpolitischen* dem Ersten Weltkrieg gegenüber eingenommen hatte<sup>52</sup>. Ein dichtes thematisches Beziehungsgeflecht liegt hier vor. Nun wäre es töricht, im Nörgler den Prototypen Zeitbloms erkennen zu wollen; dies wäre abwegig, trotz Thomas Manns ausgeprägter, in Vielem Brecht frappant ähnlicher Ästhetik der Materialverwertung. Solche Entsprechungen zeigen allerdings, dass diese die klassischen Formen aufhebenden, zum Teil auch parodierenden Elemente spätestens mit dem Ersten Weltkrieg symptomatisch für die Literatur des 20. Jahrhunderts wurden. Sie traten gehäuft und in vielfachen Formen und Entwicklungsstufen auf, bei einigen Expressionisten ebenso wie beispielweise bei Döblin. Dabei mögen die Autoren vielfach einander inspiriert haben; Vieles jedoch entstand in völliger Unabhängigkeit.

---

<sup>49</sup> Ebd., S. 696.

<sup>50</sup> Vgl. GBA 1, S. 81.

<sup>51</sup> Hilgers, Hans: Serenus Zeitblom. Der Erzähler als Romanfigur in Thomas Manns *Doktor Faustus*. 2. Aufl. Frankfurt/Main, Berlin, Bern 1997, S. 56.

<sup>52</sup> Vgl. hierzu ausführlich: Schomers, Walter: Serenus Zeitblom und die Ideen von 1914. Versuche über Thomas Mann. Würzburg 2002, S. 77f.

### 5. Satireartiger Humor, episodenhafter Gestus

Es bietet sich an, eine Szene aus *Die letzten Tage der Menschheit* direkt mit einer solchen Brechts aus einer seiner frühen Kriegsdichtungen zu vergleichen:

(Südwestfront.)

EINE STIMME AUS DEM HINTERGRUND: Net z'weit vurgehn, Exlenz, net z'weit vur!

EINE ZWEITE STIMME AUS DEM HINTERGRUND: Net vurgehn Exlenz, der Ort is vom Feind eingesehn, da muß doch ein Einsehn sein, net vurgehn!

(Ein alter General tritt auf. Er ist in Gedanken versunken. Ein sizilianischer Soldat nähert sich ihm und fängt ihn mit dem Lasso. Der Soldat führt den General ab.)

EIN MITGLIED DES KRIEGSPRESSEQUARTIERS (bemerkt es und ruft): Das ist nicht wahr! – Ich hab es selbst gesehn! – Das wird ein Fresken für die sein! – Märchen italienischer Berichterstattung! – Kommentar überflüssig.<sup>53</sup>

Eine Interpretation fällt nicht schwer: Es geht um eines der wichtigsten Themen der *letzten Tage der Menschheit*: Kraus prangert in Form von Satire die korrupte Presse an. Was wirkt wie eine lustige Episode, beinahe wie ein slapstick, akzentuiert noch durch den österreichischen Dialekt, hat einen sehr ernsten Hintergrund. Denn es wird exemplarisch aufgezeigt, in welcher Weise die Presse das Kriegsgeschehen lenkt. Dabei resultiert eine gewisse Prägnanz aus der Kürze der Szene. Stellen wir ihr einen Text Brechts gegenüber, der drei Soldaten an der Front auf Nachtwache zeigt:

Da sagte der eine, und seine Stimme klang spröde und hart, als dringe sie aus einer erfrorenen Brust: Kolt is, kolt. Un mein Mantel hot Lecher, fauschtgroß. Wenn ma ins nur Kloada schickn wollt von dohoam. Nix tatn ma brauchn als Kloada ... [...]

Da sagte der zweite, und seine Stimme klang düster und dumpf, wie die Nacht war: «Mir verkemma ganz. Toadschlan tua ma, brenna tua ma ... Nix wie Bluat und Leichn seah ma. Mir ham koa Herz meah, bis mir hoamkemma» [...]

Da sagte der dritte, und seine Stimme klang jauchzend, als sei das Eis seiner Brust geschmolzen, und fröhlich, wie ein Maimorgen fröhlich: Do schaut her. Etz hott mir mei Annerl, dös guate, dumme Kind a Rosen g'schickt. Ganz zerknittert is', die Rosen ...

---

<sup>53</sup> Kraus, a.a.O., S. 219.

Ein Windstoß riß die Wolken vom Mond, daß ein Strahl Licht die drei Soldaten traf.

Da hielt der dritte die unnütze Rose in der Hand und – weinte<sup>54</sup>.

Dieser erst im Juli 2004 wiederentdeckten Beitrag Brechts für die *Augsburger Neuesten Nachrichten*, gedruckt am 19. September 1914, wurde als Posse interpretiert, mit der Brecht sich über den deutschen Frontsoldaten lustig und damit den «heiligen Krieg» lächerlich mache; dies sei für den aufmerksamen Leser durchaus erkennbar. Man wähne sich im «Schmierentheater», Brecht parodierte durch maßlose Übertreibung. Klar werde, dass er «das Fiktive, Theatralische, Realitätsferne deutlich [mache], indem er bewusst auf die «Bühnenausstattung» deutet»<sup>55</sup>. Dies gewinnt in direktem Vergleich mit der Szene Kraus' und vor dem Hintergrund des «epischen Theaters» an Kontur: Denn obwohl es sich bei Brechts Beitrag um einen Prosatext handelt, ist dessen Akzentuierung auf das Bühnenartige, Theatralische überdeutlich. Brecht hat mit *Die Rose* nicht nur gleichsam eine Theaterszene in die Zeitung gebracht, sondern der Text könnte, nur geringfügig modifiziert, durchaus auch als Einzelszene in der Tragödie Kraus' fungieren. Dabei ist nicht in Zweifel zu ziehen, dass den Prosaelementen des Textes wichtige Bedeutung zukommt. Sie betonen das Possenartige, Uernsthafte des Beitrages, alleine schon durch die Einführung und den Schluss, die ein vermeintliches Idyll realisieren. Darüber hinaus ist auf die phrasenhafte Aufzählung der Sprecher zu verweisen und die Beschreibung derer verschiedener Stimmlagen. All dies sind Elemente spaßhafter Distanzierung vom Inhalt, die das Pathos brechen, das den Text bestimmt.

Dennoch wäre auch diese beschreibende Sprache leicht in konkrete Szenenanweisungen zu verwandeln, ohne ihre Funktion zu verlieren. Dann käme der Interaktion zwischen den drei Soldaten geradezu gestischer Charakter zu. Denn auch hinter dieser Posse steht bittere Ernsthaftigkeit, auf die gedeutet wird. Was auf den ersten Blick wirkt wie eine im Idyll kulminierende Pointe, ist eine solche, die tatsächlich auf das Gegenteil weist: Sie zeigt auf die Realität, die deutsche Kriegspolitik, die Brecht dem Leser vor Augen hält. Auch wenn der dritte Soldat, verraten durch sein Jauchzen, sich offenbar über die Rose freut und damit der Gipfel der Rührselig- und Erbaulichkeit der Szenerie erreicht ist, ändert sich nichts an der Lage, die die beiden ersten Soldaten zu Beginn treffend analysier-

---

<sup>54</sup> Brecht, Bertolt: «Wie ich mir aus einem Roman gemerkt habe ...». Früheste Dichtungen. Hrsg. von Jürgen Hillesheim. Frankfurt/Main 2006, S. 157f.

<sup>55</sup> Ebd.

ten: Die Soldaten sind alleine, frieren, haben keine richtigen Kleider. Mit dem Kriegsleid sind sie nicht nur konfrontiert, sondern sie haben aktiv Teil an ihm, bringen Menschen um und fürchten daher, «herzlos» zu sein, sollten sie einmal heimkehren. Unübersehbar ist die Parallele zu den seelenlosen Automaten, die Kraus auftreten lässt. Die Herzmetaphorik, der in der deutschen Literatur große Tradition zukommt<sup>56</sup> und der Brecht erstmals in Lessings *Emilia Galotti*, aber auch in Mozarts *Zauberflöte* begegnet sein dürfte, erfährt nun eine akzentuiert antiidealistische Bedeutungswandlung, entsprechend Brechts prononciierter Nüchternheit.

Hier kommt, neben der Verwendung des Dialekts, dem zweiten Bild der Rührseligkeit, der Rose, Bedeutung zu. Als Zeichen von Dank, Anerkennung, Verbundenheit wurden den ins Feld ziehenden Soldaten, aber auch Verwundeten häufig Rosen überreicht. Das ist eine in dieser Zeit immer wieder dokumentierte Geste, die wenige Tage nach Veröffentlichung von Brechts Beitrag auch in der *München-Augsburger Abendzeitung* Gegenstand einer Reportage werden sollte<sup>57</sup>. Bei Brecht findet dieses Bild bereits in der Erzählung *Der Freiwillige* Verwendung<sup>58</sup>. Eine solche Rose, bei einem Paar gleichzeitig Ausdruck seiner Liebe, erhält nun einer der Soldaten per Post an die Front. Sie verfehlt ihre Wirkung nicht: er ist glücklich, vergisst die bedrückende Situation. Sprache und – um bei der Vorstellung zu bleiben, es handele sich um eine Theaterszene – «Szenenanweisung» deuten jedoch unmissverständlich auf die Realität. In Wahrheit nämlich ist nichts geschehen, nichts hat sich verändert. Was den Soldaten fehlte, haben sie immer noch nicht. In der Situation, Menschen töten zu müssen oder bereits getötet zu haben, wie das «blutbesudelte Bajonet»<sup>59</sup> des einen zeigt, und damit in der Gefahr, ihr Selbst zu verlieren, sind sie nach wie vor.

An die unverrückbaren Tatsachen hält sich der Schluss: Was der weinende Soldat – die beiden anderen zeigen sich offenbar unberührt – in Händen hält, die Rose, ist explizit «unnütz». Als Trostmittel gedacht und als Requisit traditionell oft mit dem Bild des Herzens eine semantische Ebene bildend, macht sie die auswegslose Situation der Soldaten noch prägnanter als sie sowieso schon ist. Es ist eine Pointe «ex negativo», die desillusioniert, in gewisser Hinsicht «aufklärt».

---

<sup>56</sup> Vgl. hierzu: Schulte-Sasse, Jochen: Literarische Struktur und historisch-sozialer Kontext. Zum Beispiel Lessings *Emilia G.* Paderborn 1975, S. 20, 55.

<sup>57</sup> Vgl. München-Augsburger Abendzeitung, 29. September 1914.

<sup>58</sup> Vgl. GBA 19, S. 18.

<sup>59</sup> Brecht: «Wie ich mir aus einem Roman gemerkt habe», a.a.O., S. 158.

Damit einher geht die «Szenenanweisung», die die Rose, Requisit des Überflüssigen, Bild für das Groteske der Situation, fokussiert: Die Wolken verschwinden, das Mondlicht hebt die drei Soldaten hervor. Es ist beinahe so, als seien im Theater Staffage und Requisit von einem Scheinwerferlicht getroffen, das die Situation wortwörtlich «erhellb», transparent macht und mit dem Fingerzeig auf die Rose auf den historischen Hintergrund deutet, der zu dieser Lage führte. Die Soldaten spiegeln in ihrer Interaktion gesellschaftliche Zusammenhänge, ein soziales Gefüge, dem sie obliegen.

Dieser analytische «Lichteffekt» antizipiert solche, die später zum festen Repertoire des «epischen Theaters» gehören sollten. Das bekannteste Beispiel ist die Inszenierung von *Mutter Courage und ihre Kinder* von 1949, die zu einem Höhepunkt der Theatergeschichte wurde. Hier wurde mit genau diesen, allerdings weiterentwickelten Effekten gearbeitet<sup>60</sup>. Kraus und der junge Brecht wenden verschiedene Kunstmittel an, die dokumentarische Montage und die verweisende Mehrschichtigkeit. Beiden gemeinsam ist das Satirische, der entlarvende Effekt der Szenen, der sie vergleichbar macht.

#### 6. Das Modell und seine Vollendung: *Die letzten Tage der Menschheit* und die *Taschen- bzw. Hauspostille*

Brechts früher Zugriff auf die Gesellschaft konkretisiert sich nicht nur in Dramen wie *Baal* und *Trommeln in der Nacht*, sondern in einer Reihe von Gedichten, die der Autor später in die *Taschen- bzw. Hauspostille* aufnehmen sollte. Selbst wenn dies zunächst überraschen mag: Auch hier treten Elemente eines «epischen Theaters» in den Vordergrund. Zudem ist eine markante Entsprechung zur Kraus' *Die letzten Tage der Menschheit* aufzuzeigen, die der Forschung bisher überraschenderweise verborgen blieb.

Zunächst seien einige Bemerkungen zum Aufbau der *Taschen- bzw. Hauspostille* gestattet. Dieser ist nicht nur einzigartig, sondern er stellt den

---

<sup>60</sup> Egon Monk, zu dieser Zeit «Meisterschüler» und Regieassistent Brechts, beschreibt diesen Deutungscharakter der Beleuchtung: «Ich erinnere mich an die überwältigende, beinahe blendende Lichtfülle, und ich weiß nicht mehr, ob sie eine Empfindung war oder durch den Verstand begriffen wurde. Sie bedeutete jedenfalls Helligkeit, Klarheit, Deutlichkeit. Es war Schluß mit diesem verschwimmenden, konturenlosen, halbdunklen Zeug aus der Nazizeit. Im Dunkeln läßt sich bekannterweise gut munkeln. In der Berliner Aufführung der *Mutter Courage* ließ sich dagegen in keinsten Weise munkeln. Sie war eine Aufforderung, genau zuzusehen, zuzuhören». «Denken heißt verändern». Erinnerungen an Brecht. Hrsg. von Joachim Lang und Jürgen Hillesheim. Augsburg 1998, S. 98.

gleichsam programmatischen Makrokosmos dar. Selbst wenn es sich um eine Anthologie von Lyrik handelt, werden bereits in deren Strukturierung Zusammenhänge evident, künstlerische Perspektiven und Mittel, die «epischem Theater» auf anderem literarischen Gebiet gleichkommen: Sie brechen – diese «verwertend» – mit Konventionen, «verfremden», fokussieren zunehmend soziale Gesetzmäßigkeiten und dies in niemals moralisierender, ideologisierender, dennoch lehrhafter Form: Brecht vermittelt auf der Basis seines sehr eigenen Materialismus Einsichten in gesellschaftlich motiviertes Verhalten. Dies ist vielfach potenziert in der Darstellung von Einzelschicksalen, die einen Erkenntnisgewinn in ästhetisch höchst ansprechender und provokanter Form anbieten.

Zweifellos publikumswirksamer und damit erfolgversprechender gestaltet und als Buch ausgestattet war die erstmals 1927 bei Kiepenheuer erschienene *Hauspostille*; doch hinsichtlich des Äußeren mehr den eigentlichen Wünschen Brechts entsprach deren erste Version, die *Taschenpostille*. Sie wurde 1926 als Privatdruck in nur 25 Exemplaren für den persönlichen Gebrauch des Autors hergestellt; die frühesten Überlegungen und Pläne zu der Sammlung reichen bis ins Jahr 1920 zurück.

Deutlicher noch als die *Hauspostille* ist die *Taschenpostille* einem religiösen Gebrauchs- oder Erbauungsbuch nachempfunden<sup>61</sup>, drucktechnisch an der Bibel orientiert, in einzelne Lektionen eingeteilt und mit einer didaktischen «Anleitung» für den Leser versehen. Bohnert spricht mit Recht von einer «strikten Kohärenz von Form und Inhalt»<sup>62</sup>. Hervorgehoben wird dies zudem durch den flexiblen, schwarzen Einband, das titelgebende Taschenformat, den zweiseitigen Druck mit roten Kapitelüberschriften, den bibeldruckartigen Zeilenumbruch<sup>63</sup> und die Tatsache, dass für den Buchblock bewusst Dünndruckpapier verwendet wurde. Dadurch kommt das Büchlein wesentlich schlanker daher als die spätere *Hauspostille* und erscheint in seiner Handhabung einfacher. Dies alles deutet auf die praktische Dimension der Sammlung: In der Parodie religiöser Gebrauchsliteratur als ihr wichtigstes Stilmittel will sie belehren.

Vieles spricht dafür, dass Brecht sich von *letzten Tagen der Menschheit* zu den Gestaltungsprinzipien seiner *Taschen-* bzw. *Hauspostille* inspirieren ließ.

<sup>61</sup> Vgl. hierzu Rizzato, Laura: Tra Lutero e la letteratura devozionale. I volti della citazione nella lirica del giovane Brecht. Padova 2002, S. 15-30.

<sup>62</sup> Bohnert, Christiane: Brechts Lyrik im Kontext. Zyklen und Exil. Königstein 1982, S. 20.

<sup>63</sup> Vgl. hierzu: Wagenknecht, Regine: Bertolt Brechts *Hauspostille*. In: Text + Kritik. Sonderband Bertolt Brecht II. Hrsg. von Heinz-Ludwig Arnold. München 1973, S. 20-29, hier S. 21.

Kraus' Drama ist gleichfalls eine Kontradiktion, ein Werk «ex negativo». Es führt den christlichen Heils- und Theodizeegedanken ad absurdum, weil die jüngste zeitgeschichtliche, aus dem Krieg resultierende Erfahrung dies lehrte, was Kraus wiederum durch sein Werk zu vermitteln beabsichtigt. Dies realisiert er nicht nur durch seine Collage des Grauens, sondern auch durch deren äußere Aufmachung. Sie korrespondiert mit dem Inhalt, ist, mehr noch, Bestandteil seiner Aussage, ein grundlegendes Element bei der Konstituierung des Theaterstücks. Sie stellt den Schöpfungsgedanken und dessen Überlieferungsträger, die Erscheinungsform weitverbreiteter Bibelausgaben und Andachtsbücher regelrecht auf den Kopf. Die Bibel als «Buch der Bücher», als Medium der Offenbarung, wird zum Offenbarungsträger der Apokalypse, zum Dokument und Ausweis absoluter und nicht mehr aufhebbarer Gottesferne. Der Sündenfall hat sich in diesem Krieg potenziert, er hat den Status der Endgültigkeit erreicht. Wo beim ersten Hinsehen – je nach dem, ob man das Werk mit einer Bibelausgabe oder einem religiösen Gebrauchsbuch identifiziert – die göttliche Ordnung der Schöpfung, die Frohe Botschaft oder Erbauliches bzw. Anleitungen vermutet werden, die in deren Dienst stehen, findet sich das Inferno. Die Menschen sind Puppen, ihrer Entscheidungsfreiheit beraubt oder diese gebrauchend, um Unheil in die Welt zu bringen.

Der Einband der frühen, ab 1922 erschienenen sogenannten «Buchausgabe» der *letzten Tage der Menschheit* ist einfarbig grau bzw. schwarz gehalten; damit entspricht er der Grundausstattung damaliger Bibelausgaben, aber auch der der *Taschenpostille*. Bibeln, wie auch eine Vielzahl von Erbauungs- und Andachtsbüchern, waren oft versehen mit einem Frontispiz, das, im Gegensatz zur Barockzeit, keinen allegorischen oder emblematischen Charakter mehr hatte, sondern in der Regel mottoartig Episoden aus der biblischen Geschichte aufgriff. Sie stellten oft den segnenden, verkündeten Jesus dar, meist allerdings die Kreuzigungsszene. Golgotha jedoch zeigt Jesus nicht nur in tiefster Erniedrigung, sondern es ist gleichzeitig der Keim christlichen Auferstehungsglaubens, ein neuer Schöpfungsakt, der im Opfer Jesu die Auferstehung der Menschen verheißt. Kraus ersetzt in seinem «Frontispiz» zu den *letzten Tagen der Menschheit* das Kreuz als Symbol christlichen Heilsgedankens durch den Galgen, der nur noch Hinrichtungsgerät ist. Das Einzige, das an Golgotha erinnert, ist die Verhöhnung des Hingerichteten, die in der biblischen Tradition nur selten visuell dargestellt, von Kraus jedoch in den Vordergrund gerückt wird: Das als «Frontispiz» verwendete Foto zeigt den erdrosselten Irredentisten Cesare Battisti mit den grinsenden Henkern, die, stolz auf ihr Werk, für die Kamera posieren. Sie sind umgeben von einem Gefolge von Repräsentanten



derer, die für den Krieg verantwortlich sind. Besonders frappierend erscheint dabei, dass sehr wohl bekannt war – das Foto kursierte gar als Ansichtskarte –, dass es nicht um die Hinrichtung eines Schwerekriminalen, sondern um die illegale, öffentlich zelebrierte Tötung eines Abgeordneten des österreichischen Reichsrats, der über parlamentarische Immunität verfügte, ging. Der Leichnam wurde, am Galgen hängend, noch Stunden zur Schau gestellt. Absurd anmutendes, potenziertes Grauen ist somit dokumentarisch abgebildet als beispielhaft für eine neuerliche Art von Sündenfall, konstruiert als eine Typologie zur Geschichte von Kain und Abel, die in ihrer bewusst kalkulierten Planung und Durchführung die alttestamentliche Vorlage in ihrer Verwerflichkeit übertrifft.

Bildlich dargestellt ist, was als geschriebener Inhalt folgt: Der Mensch erniedrigt durch diesen Krieg seine Gattung für alle Zeit. Der Schluss des Dramas wird flankiert durch eine weitere Fotografie, die ein oft aufgenommenes Motiv, ein großes, offensichtlich bei Kampfhandlungen abgebranntes Kruzifix zeigt, dessen – metallener oder tönerner und damit nicht brennbarer – Korpus erhalten und stehen geblieben ist. Der gekreuzigte Jesus wirkt, als ob er angesichts des Kriegsinfernos auf dem Kalvarienberg steht und wehklagend die Hände erhebt. Kraus legt ihm entsprechend die Worte in den Mund: «Ich habe es nicht gewollt»<sup>64</sup>. Der Schöpfungsplan ist gescheitert. «Zerstört ist Gottes Ebenbild!»<sup>65</sup> Es ist durch den Krieg ad absurdum geführt. So wie Jesus der Stamm des Kreuzes, der gleichzeitig den Lebensbaum symbolisiert, abhanden gekommen ist, findet sich der Mensch jeglichen sittlichen Halts verlustig. Er selbst ist es, der sein Wertesystem zerstörte, den Opfertod Jesu als vergeblich und umsonst erwiesen, ihn gleichsam aufgehoben hat. Mit dieser beeindruckenden Buchgestaltung hebt Kraus die Frohe Botschaft auf, wie in Zusammenhang mit dem nationalsozialistischen Barbarismus Adrian Leverkühn mit seinem kantatenartigen Lamento *Dr. Fausti Weheklag* Beethovens 9. Symphonie «zurücknehmen» und damit die «Rechtfertigung Gottes» negieren wird. Kraus, der ehemalige Katholik und Moralist, wendet sich gegen die christlich-abendländische Tradition, indem er in seiner Kunst deren Formen verfremdend benutzt, um sie so in den Dienst einer Botschaft zu stellen, die im nunc stans tiefster Hoffnungslosigkeit endet.

Mag dies nach Wolfgang Hagens Definition als eine Art von Nihilismus, der als begrifflicher Allgemeinplatz von vielerlei Tendenzen besetz-

<sup>64</sup> Vgl. Kraus, a.a.O., S. 792.

<sup>65</sup> Ebd.

bar ist<sup>66</sup>, anmuten und bei Kraus aus tiefster Resignation herrühren, so geht Brecht mit der *Hauspostille* einen anderen Weg: Es ist der Weg dessen, der nicht desillusioniert werden kann, weil er niemals einen metaphysischen «Überbau» hatte. Dennoch scheint ihn das formale Arrangement der *letzten Tage der Menschheit* zu der Gestaltung seiner Gedichtsammlung angeregt zu haben, selbst wenn es dafür keinen direkten Nachweis gibt. Dass Brecht das fulminante Opus Kraus' zur Kenntnis genommen hatte, dürfte nicht ernsthaft in Zweifel zu ziehen sein. Wie kaum ein anderer Autor der frühen Weimarer Republik beobachtete Brecht die kulturelle Szene mit größter Genauigkeit. Nicht nur sein früh ausgeprägtes Interesse an neuen Medien wie Rundfunk und Film rührt daher, sondern auch seine Kenntnis aller innovativen Tendenzen und Entwicklungen in der Literatur. Diese erwarb er sich nicht zuletzt, um zu ermitteln, was für das eigene Werk inspirativ und damit brauchbar sein könnte. Und die Idee, mit dem Krieg in der Form einer, wenn man so will, spiegelverkehrten Bibel abzurechnen, war in der Tat einmalig. Die Möglichkeit, dass zwei Autoren unabhängig voneinander in Zeiten größter politischer Umwälzungen den gleichen Einfall hatten, erscheint als eher unwahrscheinlich.

Kraus kleidet seine Collage von Einzelszenen in die Form einer Bibel. Von der Einleitung abgesehen, die das Apokalyptische des Dramas thematisiert, bleibt der Text unberührt von dieser Gestaltung. Brecht übernimmt offensichtlich diese außergewöhnliche und ein großes Maß an kreativem Potenzial in sich bergende Idee, eine «Bibel es negativo» zu schaffen<sup>67</sup>. Es ist dies eine beinahe ungeheuere Vorstellung, ein Rahmen für seinen ersten Gedicht-Zyklus, wie er sich außergewöhnlicher kaum vorstellen lässt. Diesen Einfall nimmt Brecht auf, um seine «Bibel» bzw. sein «religiöses Erbauungsbuch» dann allerdings bis in jedes Detail systematisch durchzustrukturieren. Er verschafft sich so eine «Bühne», auf der er eine Reihe von künstlerischen Mitteln zur Anwendung bringt, die später als solche seines «epischen Theaters» definiert werden sollten. Brecht durchdenkt Kraus' Grundidee bis in die letzte Einzelheit. Er bildet Segmente und schafft in Anlehnung an die katholische wie die protestantische

---

<sup>66</sup> Vgl. Hagen, Wolfgang: Listig Nihilistisches. Zum Nihilismus-Gemeinplatz der Brechtforschung und zu einigen ihrer Verfahrensweisen. In: Bertolt Brechts *Hauspostille*, a.a.O., S. 231-249, hier S. 232f.

<sup>67</sup> So finden sich auch in der *Hauspostille* Anklänge an die Apokalypse des Johannes vgl. Valentin, Jean-Marie: Ut exercitium poesis. Sur la *Hauspostille* de Bertolt Brecht. In: L'Allemagne, des Lumières à la Modernité. Hrsg. Von Pierre Labaye. Rennes 1999, S. 295-305, hier S. 301.

Liturgie<sup>68</sup> thematisch definierte Lektionen, Bittgesänge und Exerzitien, in Umkehrung derer Maximen; zwar mit gleicher didaktischer Tendenz, doch mit entgegengesetztem Inhalt und neuem «Sitz im Leben».

Dies ist nicht nur an sich schon «Verfremdung», sondern gleichzeitig auch «Fabel»: Denn die Gedichtsammlung kommt einem durchaus auch im Sinne des «epischen Theaters» als dramatisch zu beschreibenden Gebilde gleich: Sie reiht lose, von einander mehr oder weniger unabhängige «Szenen» – hier Gedichte – aneinander, bringt sie dabei dennoch in eine stringente Ordnung, wobei ihnen nichts von ihrer Selbstständigkeit genommen wird; gemäß des Grundsatzes «Jede Szene für sich»<sup>69</sup>, den Brecht später in seinen *Anmerkungen zur Oper «Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny»* formulieren sollte. Konsequente, wenngleich parodistische Durchgestaltung ergänzt sich mit einer inneren «Anarchie» der Gedichte; sie sind – Brecht praktizierte dies in den verschiedenen Bearbeitungsphasen der Anthologie – ähnlich austauschbar und flexibel handhabbar wie die Szenen aus der Tragödie von Karl Kraus. Damit sprengt die *Taschen-* bzw. *Hauspostille* den Rahmen einer konventionellen Gedichtsammlung.

Kurt Krolop betont bereits 1961, dass sich Kraus, bei aller Wertschätzung Brechts, von «dessen Welt- und Theaterauffassung»<sup>70</sup> stets distanziert habe. Dem ist aus heutiger Sicht wenig hinzuzufügen. Eindeutig scheint zu sein, dass Kraus sich nicht vom Werk Brechts beeinflussen ließ. Letzterer war noch zu jung und unbedeutend, als Kraus' «Menschheitstragödie» schon fertig gestellt war. Es wurde hinsichtlich des «epischen Theaters» Brechts deutlich, dass es grundsätzliche Unterschiede beider Autorenpersönlichkeiten und derer Werke gibt. Noch markanter allerdings treten Gemeinsamkeiten in den Vordergrund; eine ganze Reihe spezifischer epischer Elemente in Kraus' Tragödie. Dabei ist es müßig, nun umgekehrt zu fragen, inwieweit sich der «Materialverwerter» Brecht bei seiner Theatertheorie und -praxis auch von Kraus hat inspirieren lassen. Dass dies der Fall sein könnte, wäre wohl zu vermuten. Ein philologischer Beweis für eine Verbindung zwischen dem Werk Kraus' und dem Brechts lässt sich letztlich nicht eindeutig führen.

Wichtiger jedoch scheint die auch aus dem Blickwinkel des Werkes Kraus' bestätigte Erkenntnis, dass sich im Zuge der politischen Verände-

---

<sup>68</sup> Zu möglichen Sub- und Architexten der *Taschen-* und *Hauspostille* im Einzelnen vgl. Hakkarainen, Marja-Leena: Das Turnier der Texte. Stellenwert und Funktion der Intertextualität im Werk Bertolt Brechts. Frankfurt/Main 1994, S. 51-53.

<sup>69</sup> GBA 24, S. 79.

<sup>70</sup> Krolop, a.a.O., S. 111.

rungen und Katastrophen des frühen 20. Jahrhunderts und des damit einhergehenden Sinnverlusts in der deutschsprachigen Literatur weitgehend unabhängig voneinander und mit durchaus verschiedenen Tendenzen und auch unterschiedlichem Erfolg Strukturen herausbildeten, die in inhaltlicher wie formaler Art nicht nur mit der klassischen, idealistischen Kunst brachen, sondern deren «Gesetzmäßigkeiten» vielfach aufhoben. Brechts Werk gehört ebenso dazu wie das von Kraus und einiger anderer. Es wird deutlich, dass Brechts durchschlagender Erfolg zumindest in dieser Hinsicht keineswegs auf Exklusivität zurückzuführen ist. Er «erfand» nur wenig Neues. Wie kein anderer Autor allerdings perfektionierte er Vieles und machte sich die unstete politische Situation wie auch die literarische Tradition, einschließlich die seiner Zeitgenossen, zunutze, um auf dieser Basis, auch in der Positionierung der eigenen Autorenpersönlichkeit, große Kreativität zu entwickeln. So zeigt sich, dass Brechts 1926 einsetzende Beschäftigung mit dem Marxismus «episches Theater» keineswegs bedingte. Sie führte zu einer Fortentwicklung oder besser: Perfektionierung von in Brechts Werk und der modernen Literaturgeschichte bereits Vorhandenem und Ausgebildeten.